

# Kaiser und Bürger in den Wandbildern von J. Peter Krafft in der Wiener Hofburg

Hubala, Erich

Veröffentlicht in:  
Abhandlungen der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 43, 1992,  
S.281-301



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

## **Kaiser und Bürger in den Wandbildern von J. Peter Krafft in der Wiener Hofburg**

Von **Erich Hubala\***, München

(Eingegangen am 19. 8. 1992)

### I.

Franz I., Kaiser von Österreich, der Auftraggeber der Wandbilder Kraffts in der Wiener Hofburg, war kein strahlender Held, den die Legenden, diese vielsagenden Schatten der zünftigen Geschichtsschreibung, mit Bildern des Ruhmes und mit einem geheimnisvollen Charisma umgeben. Dieser Mann mit dem schmalen todernten Gesicht und den untrüglichen Familienmerkmalen der Habsburger, wie ihn eine Kreidezeichnung von Johann Peter Krafft aus dem Jahre 1816 zeigt (Abb. 1), der letzte Römisch-Deutsche Kaiser, bleibt für uns im Schatten Napoleons und des Fürsten Metternich eine altertümliche Gestalt, schwankend im Urteil, nachdem uns die Tatsachen seines Wirkens fremd geworden oder unbekannt geblieben sind [1].

1768 als Sohn Leopolds, eines Bruders von Kaiser Joseph II. und der spanischen Bourbonenprinzessin Maria Lodovika in Florenz geboren, bestieg der Erzherzog 1792 als Franz II. den Kaiserthron. Damals komponierte Joseph Haydn für ihn das Kaiserlied: „Gott erhalte Franz den Kaiser“, uraufgeführt am Geburtstag des Monarchen am 12. Februar 1797 im Burgtheater [2]. Der Aufstieg Napoleons, nicht die Reaktionen Franz II., prägten die europäische Geschichte jener Jahre [3].

Auch die Proklamation Franz II. zum Kaiser von Österreich am 11. August 1804 war eine Reaktion auf die Erklärung des Senatskonsultes in Paris vom 18. Mai 1804, derzufolge Napoleon zum Kaiser der Franzosen ausgerufen wurde. Franz wollte mit seinem Schritt dem französischen Anspruch entgegentreten. So war jetzt in seiner Person beides verkörpert: die neue Kaiserwürde und die mit der Bildung und Politik des Rheinbundes immer mehr zu einer bloßen Formalie verblichene deutsche Königswürde. Und auch die Erklärung von Kaiser Franz am 6. August des Jahres 1806, derzufolge „Wir der Reichsoberhaupt Amt und Würden für erloschen erklären“ war eine Reaktion: Der Habsburger wollte einem nicht mehr auszuschließenden Schritt Napoleons zuvor kommen [4].

Franz I. von Österreich nahm diese Erklärung vom Ende des Römisch-Deutschen Kaisertums auch dann nicht mehr zurück, als die Verbündeten 1813 Napoleon bei Leipzig geschlagen, ihn nach Paris verfolgt hatten und dort jenen Frieden diktieren konnten, mit dem Napoleon in die erste Verbannung gedrängt und die Bourbonen wieder auf den französischen Thron zurückgerufen wurden.

Österreich und Deutschland gingen nun getrennte Wege. Franz I. hatte sich Metternichs Konzept vom europäischen Gleichgewicht ebenso zueigen gemacht wie die auch

---

\* Prof. em. Dr. E. Hubala · Liebigstraße 15 · 8000 München 22



Abb. 1:

*Johann Peter Krafft: Kaiser Franz I. von Österreich. Kreidezeichnung, Privatbesitz.*

*(Nach: Frodl-Schneemann, 1984, Abb. 14).*

im politischen Testament geäußerte Maxime, nichts ohne Anhörung des Fürsten und Kanzlers zu entscheiden [5]. Im Übrigen aber verstand es der Monarch in den vierzehn Friedensjahren, die ihm verblieben, die Zuneigung seiner Untertanen, besonders der Wiener, als „Volkskaiser“ zu erringen, während sich der Zorn und die Verachtung der aufgeklärten Adeligen und Bürger auf dem Haupte Metternichs sammelten [6].

Viel zu dem Ansehen im Wiener Volke trug die vierte Gemahlin des Kaisers bei, die bayerische Prinzessin Carolina Augusta, die der Kaiser 1816 geheiratet hatte und 1825 in Preßburg zur Königin von Ungarn krönen ließ [7]. Ein besonders eindrucksvolles Denkmal der Wiener Zuneigung zum leutseligen Kaiser und zur Kaiserin wurde die

erste Ausfahrt des Kaiserpaares am 9. April 1826 nach einer schweren Krankheit des Monarchen, der damals knapp am Tode vorbeigekommen war (Abb. 2). Ich erinnere an dieses Ereignis, das auch Krafft in einem der Wandbilder der Wiener Hofburg dargestellt hat, mit einem kolorierten Kupferstich von Wolff und Mansfeld, auf dem die kaiserliche Equipage im großen Burghof inmitten des angetretenen Militärs und der Bürger zu sehen ist [8]. In diesen Friedensjahren treten die alten Habsburgischen Traditionen des frommen, landesväterlichen Regenten wieder hervor, die Franz I. im Einklang mit seinem Wesen sorgfältig und erfolgreich pflegte. Das zeigt die Malerei dieser Zeit und deutlicher noch die volkstümliche Graphik, zu der jetzt schon die Lithographie gehörte. Nur zwei Beispiele will ich zitieren, das Gemälde von Leopold Fertbauer aus dem Jahre 1826, auf dem der Kaiser im Kreise seiner Familie zu sehen ist, sowie die Lithographie von Wolff nach einem Bilde von Peter Fendi: Dargestellt ist die Versammlung der Familie um das Sterbebett des Kaisers im März 1835 [9], übrigens eine Darstellung, die schon im 17. Jahrhundert ein heiliges Vorbild in der Szene des Todes des hl. Joseph besaß. Die Volkstümlichkeit dieser Darstellung erklärt sich aus dem Josephskult, der mit und seit der Geburt des Thronfolgers Joseph in den habsburgischen Landen blühte. Solche Art frommen Gedächtnisses pflegte die Kaiserinwitwe auch nach 1835 weiter. Sie beauftragte z.B. Krafft mit einem, allerdings nicht zuende gebrachten Bilderzyklus frommer Taten des verstorbenen Kaisers. In dieselbe kaiser-

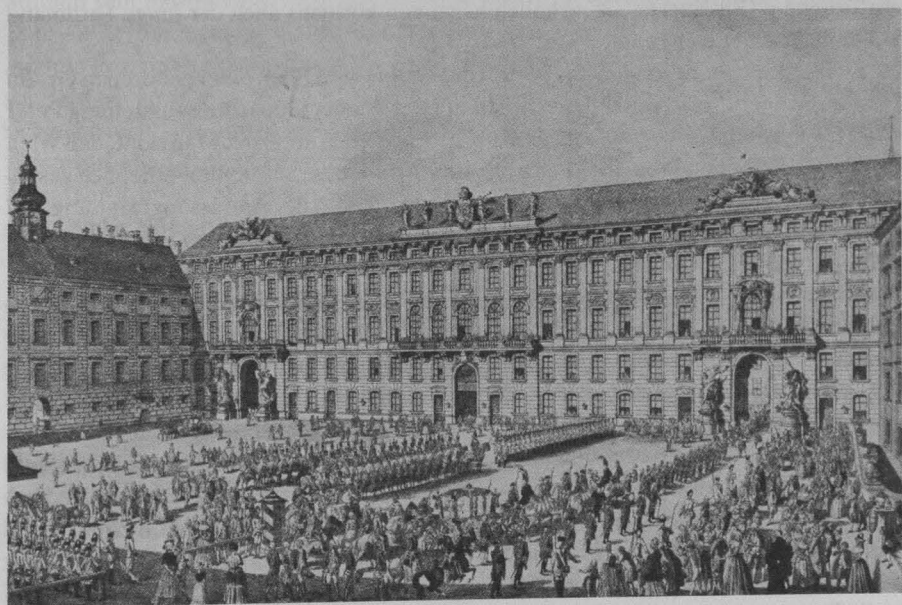


Abb. 2:

C. Schütz, S. Mansfeld: Der große Hof der Wiener Hofburg und Fassade der alten Reichskanzlei anlässlich der Ausfahrt Franz I. am 9. 4. 1826. Kol. Kupferstich.  
(Nach H. Tietze, *Das vormärzliche Wien* ... 1923, S.144).

liche Propaganda gehört auch die Darstellung von Johann Ender und Thomas Driendl, auf der wir die kaiserliche Familie versammelt sehen, wie sie das Bildnis Kaiser Franz I. umgibt und betrachtet [10].

## II.

Der Maler Johann Peter Krafft stammte aus Hanau in Hessen, wo er 1780 geboren wurde. Er beteiligte sich an dem Goetheschen Preisausschreiben. Aber seine Ein-sendung einer Achilles-Komposition blieb ohne Antwort. Später erst, im Jahre 1814, erwähnt Goethe den Maler in seinem Tagebuch einer Mainreise als den „genialen Krafft“. – 1799 trug sich Krafft an der Wiener Akademie in die Klasse Historienmalerei bei Heinrich Füger ein. Bald aber ging er mit Johann Schnorr von Carolsfeld in das avantgardistische Zentrum der Moderne, nach Paris. Er lernte dort 1802–1804 Gemälde von Antoine Jean Gros kennen, wurde bekannt mit Francois Gèrard, dem späteren Hofmaler der Kaiserin von Frankreich und bekannte sich damals und auch später zu Jacques Louis David als seinem Lehrer [11].

Krafft begann als Fanatiker der Faktizität. Frühe Bildnisse wie z.B. das Porträt eines gewissen Franz Wessely in der österreichischen Galerie, 1810 gemalt, wirken wie ein gemalter Naturabguß. Marianne Frodl-Schneemann sagt zu Recht: „fast karikaturhaft“ [12]. Im luftleeren Raum, scharf ausgeleuchtet, steht der Dargestellte vor uns wie ein Trompe-d’Œil-Kunststück. Ähnlich begannen übrigens auch der junge Ferdinand Waldmüller und Peter Fendi.

Drei Jahre später entstand das Porträt der Baronesse Diller, einer geborenen Gräfin Hess im Wiener Privatbesitz, das erstmals auf der Wiener Gedächtnisausstellung Peter Krafft 1956 gezeigt, Überraschung und helles Entzücken auslöste. Man sieht, daß Wien den protestantischen Fremdling stark beeinflußt und seine Sensibilität erheblich gesteigert hat. Nicht verloren gegangen ist jedoch die Präzision der Auffassung. Haltung und Blick sind ungezwungen, ohne die Ziererei, wie sie z.B. auf Bildnissen Fügers aufgrund der Orientierung an englischer Porträtmalerei leicht zustandekommt. Die Abstufung des Grün von nah und fern nimmt dem Ganzen die Härte eines uniformen Hintergrundes. Eine Graumalerei von bemerkenswerter Empfindlichkeit ist zu beobachten und die wenigen, aber sicher eingesetzten Buntfarbenakzente im Gewand schmücken die noble, unauffällig gepflegte jugendliche Gestalt aufs schönste [13].

Um 1830–1832 malte Krafft dann dieses winzige, nur 27 cm hohe Bildchen mit der 1812 geborenen Tochter Maria am Fenster der neuen Dienstwohnung des inzwischen zum Galeriedirektor und Schloßhauptmann avancierten Malers im Wiener Belvedere-schloß [14]. – Das Mädchen hat im Schreiben innegehalten. Es blickt hinaus in den Küchengarten des Schlosses, wo eine barocke Herme den Ort kenntlich macht. Nicht das Draußen, das etwas schematisch nur angegeben ist, nicht die berüchtigte Sehnsucht in die Ferne gerichtet, nichts Romantisches also, wird dargestellt. Sondern das wohlige Gefühl des Ruhens im sonnendurchwärmten Interieur –, das Bild riecht sozusagen wie frische, luftgetrocknete Wäsche. Es ist eine biedermeierliche Blaue Stunde, was Krafft gemalt hat.

Marianne Frodl-Schneemann nennt die Malerei Kraffts auf diesem Bildchen und auf einer vorbereitenden Gouache „geradezu derb“ im Vergleich mit anderen Gemälden des Malers. Und in der Tat – es ist etwas Vor-Impressionistisches an dieser Malerei, was besser mit Menzel als mit Moritz von Schwind zu vergleichen wäre. Die bemerkenswerten Zeilen, welche Fritz Novotny dem Maler Krafft in seiner Geschichte der europäischen Malerei seit 1780 gewidmet hat, lassen den Respekt dieses profunden Kenners vor einer solchen Malerei verspüren [15].

Das kleine Bildchen muß als persönliches Dokument einer wichtigen Wende im Leben Kraffts gewertet werden, seiner Bestallung nämlich zum Galeriedirektor im Belvedere. Er selbst spricht davon in seiner Autobiographie: „Während er (d.h. Krafft selbst) mit der Vollendung des zweiten Bildes (d.h. aus dem Zyklus in der Hofburg) beschäftigt war, wurde er am 25. November 1828 durch die Ernennung zum Galerie Director und Schloßhauptmann im k.k. Belvedere überrascht, indem Se: M: ohne ein Bittgesuch um die erledigte Stelle abzuwarten, ihn ernannten. . . Von da an wandte er (Krafft) seine ganze Tätigkeit auf die Einrichtung und Herstellung der k.k. Galerie, die er in einem verwirrten Zustand fand. . .“ [16].

Krafft, der Verfechter strikter Faktizität, der nur im Bilde gelten lassen wollte, was er mit eigenen Augen, jetzt und hier, gesehen hatte, der Schüler Davids und Porträtist, war Historiker geworden, Denkmalpfleger sogar. Daß ihm dabei neben den historischen Studien sein untrügliches Malerauge leitete, beweisen die im Auftrag der Universität 1830–1832 durchgeführten Restaurierungsarbeiten in der Universitätskirche. Da Andrea Pozzos Deckenmalereien nicht mehr zu konservieren waren, schuf Krafft nach sorgfältigen farblichen Kopien, die erhalten sind, die neuen Deckenbilder und scheute sich auch nicht, die übrige barocke Dekoration trotz der Kritik zeitgenössischer Klassizisten mit allen Einzelheiten und auch mit der Vergoldung wiederherzustellen, ein bemerkenswertes, von Rudolf Eitelberger schon gewürdigtes Vorspiel der österreichischen Denkmalpflege [17].

Die Bestallung zum Galeriedirektor hat die Entfaltung des Historienmalers patent gemacht, nicht aber verursacht. Voraussetzung dafür war Kraffts Porträtmalerei. Denn schon war die Umdeutung der alteuropäischen „Historie“ in eine Darstellung eines ganz besonderen Geschehens, an einem bestimmten Ort und zu bestimmter Zeit vollzogen worden. Entscheidend für diese Fixierung wurden die Bildnisse der Beteiligten als „Nachweis“ sozusagen für die historische Treue des Ganzen. Ich beschränke mich hier auf nur zwei Beispiele aus den zahlreichen Historienbildern Kraffts. 1819 vollendete der Maler im Auftrag des Wiener Magistrats eine große Lünette für das Invalidenhospiz in Wien. Man sieht hier den Erzherzog Karl zu Roß im Kreise seines Stabes während der Schlacht bei Aspern. Im Zentrum ein genaues Gruppenporträt; auch die seitlichen Nebenszenen enthalten lauter Bildnisse, selbst der verwundete Unterleutnant links, um den sich ein Stabsoffizier bemüht, ist uns mit Namen bekannt – es war ein gewisser Zadrazil. Alle diese Bildnisse, die vom Maler wie üblich in Zeichnungen vorbereitet wurden, sind eingefügt in eine sorgfältige, ausgewogene, aber ganz aktionslose Komposition [18].

Das zweite Beispiel gehört zu einem Bilderpaar, das der Erzherzog Albrecht von Sachsen-Tetschen schon 1812 bei Krafft bestellt hatte, das aber erst 1822–1823 konzipiert und gemalt wurde. Dargestellt ist ein Prototypus der *Pietas Austriae*, die Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester, dem der Graf sein Pferd überläßt. Es ist also ein legendäres Ereignis, das geschildert wird und dessen Personal aus der bildlichen Überlieferung, als eine Phantasieleistung, bekannt war und das nun auf die Bühne zu stellen war. Vor- und Leitbilder des 17. Jahrhunderts sind es, die als Erklärung der Komposition Kraffts herangezogen werden können, so die Todesweihe des Decius-Mus-Zyklus von Rubens, der ja seit 1696 beim Fürsten von Liechtenstein im Wiener Rossaupalast zu sehen war oder Werke Anton van Dycks [19]. Krafft entzog jedoch seiner Komposition alle aktiven Bewegungsmomente der Vorbilder. Der Priester und der jugendliche, nach Dürers Idealbild Kaiser Maximilians stilisierte Rudolf stehen nebeneinander. Keine Handlung wird veranschaulicht, es sind Porträts in einer Rahmenszene.

Man sieht: Das neue Historienbild Kraffts war stets und vornehmlich durch die darin versammelten Bildnisse bestimmt, zugunsten dieser Hauptaufgabe, die wohl in den Augen des Malers wie auch des Publikums als Garantie für das „Historische“ in solchen Darstellungen aufgefaßt wurde, treten Aktion und Handlung zurück, dies ein tiefgreifender Unterschied zu den auch von Krafft genannten und anerkannten Vorbildern des 17. Jahrhunderts. Man erinnert sich in solchem Zusammenhang an die Worte Goethes in den „Wahlverwandtschaften“: „Was Entwürfe zu Monumenten aller Art betrifft, deren habe ich viele gesammelt und zeige sie gern gelegentlich, doch bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis“ [20].

### III.

Über die Entstehung des Bilderzyklus im Audienzsaal der Wiener Reichskanzlei der Hofburg sind wir sehr gut durch zeitgenössische Quellen und Berichte unterrichtet. Pietzniggs Wiener Bericht für 1832, Hormayers Archiv und Schriften, Schorns Kunstblatt und die Autobiographie des Malers bilden neben den Hofkammerprotokollen und anderen Archivalien hinreichende Grundlage für die Rekonstruktion, die Marianne Frodl-Schneemann in ihrer Monographie Kraffts 1984 gegeben hat.

Unmittelbaren Anlaß dürften zwei große Historienbilder von Krafft gegeben haben, welche vor ihrem Abtransport nach Budapest in Wien 1826 öffentlich ausgestellt wurden und beim Kaiserpaar die seit 1825 bestehende Absicht zu einem eigenen Bilderzyklus aus dem Leben des Kaisers zum Entschluß reifen ließen.

Diese Bilder waren zum Schmuck des neu begründeten Nationalmuseums in Pest bestimmt. Dargestellt waren die Krönung Franz I. zum ungarischen König in Budapest am 8. Juni 1792 und – heute unsichtbar deponiert – der Ausfall Zriny's aus der Festung Szigeth im Jahre 1566 [21]. „Gleich nach diesem Besuch des Kaisers“ schreibt Krafft in seiner Autobiographie, „unternahm er auf Allerhöchstem Befehl die drei großen Wandgemälde im Saale der Reichskanzlei, die Zurückkunft nach dem Kriege 1809, der Einzug nach dem Sieg und errungenem Frieden in Paris (1814) und das dritte, die erste Ausfahrt des Kaisers nach einer langen und gefährlichen Krankheit (1826)“ [22].

Zwei der Themen dieses Zyklus hatte die Kaiserin Carola Augusta bestimmt, nämlich das Gegensatzpaar der Heimkehr des von Napoleon gedemütigten Monarchen 1809 und die Rückkehr des Siegers über den Corsen im Jahre 1814. Über das dritte Thema wurde lange verhandelt, der Maler selbst sollte es bestimmen. Er dachte, so heißt es, zunächst an eine Szene mit Kaiser Joseph II., der ja Franz früh zu Regierungsgeschäften herangezogen hatte. Schließlich aber wurde die Ausfahrt des Kaiserpaares am 9. April 1826 als Thema gewählt, eine Entscheidung, die für den Gesamtsinn des Zyklus ausschlaggebend wurde und wohl kaum ohne Mitwirkung der Kaiserin gefallen ist, die Krafft sich jedoch ganz zu eigen gemacht hat. Der Maler erhielt als Honorar für den Zyklus 12.000 fl. – Er bereitete seine Gemälde wie üblich peinlich genau vor, sowohl durch Einzelstudien, von denen heute noch vierunddreißig in Privatbesitz sich erhalten haben, wie auch durch sogenannte „Musterstücke“, d.h. Modelli, von denen eines (Abb. 3) für die Ausfahrt von 1826 in die Österreichische Galerie gekommen ist [23]. Die Vorbereitung, zu der auch das Studium der Hofkammerprotokolle gehörte, ähnelt derjenigen für ein Mosaikbild, in das dann die vollständig ausgeführten Detailkartonzeichnungen übertragen werden.

Die großen Wandbilder, die wie easel paintings von vergoldeten Rahmen umfaßt werden, malte Krafft in einer besonderen Technik, einer Wachsmalerei, die Pietznigg und Hormayer ausführlich erläutern. Hormayer sagt zusammenfassend: „Vor der gewöhnlichen Öhl- und Frescomahlerey hat das Verfahren überdies den Vorzug, daß es dem Nachdunkeln nicht unterworfen ist, wie die Erstere, und zugleich größerer Voll-



Abb. 3:

J. P. Krafft: Ausfahrt des Kaiserpaares 1826. Sog. „Musterstück“ (= Modello) für das gleichnamige Wandbild in der Hofburg, 1830–1832.

Wien, Österr. Galerie (Museumsfoto).





Abb. 4:

*J. P. Krafft: Rückkehr Franz I. aus Preßburg 1809. Encaustische Wandmalerei 1826–1828. Wien, Hofburg, Audienzsaal der alten Reichskanzlei (Museumsfoto).*

endung fähig ist, als die Zweyte, weßhalb sie sich zur Ausschmückung von Gemächern eignet“ [24].

Beides, nämlich die nicht nachgedunkelte Farbe und der detailreiche Oberflächenrealismus sind auch heute noch an den Bildern zu sehen.

Der Saal mit dem Bilderzyklus aus dem Leben Franz I. befindet sich im Hauptgeschoß der ehemaligen Reichskanzlei hinter dem mittleren der drei großen Risalite, die nach Plänen von Josef Emanuel Fischer von Erlach seit 1723 dem älteren Gebäudekonglomerat vorgeblendet wurden, wo die Amtsräume der Reichskanzlei lagen (Abb. 2). 1731 war der Saal vollendet [25]. Hundert Jahre später, 1832, waren die Wandbilder Kraffts fertig und wurden dem Publikum zur Besichtigung freigegeben [26].

Der Zyklus beginnt an der rechten Wand des Saales mit der Rückkehr des Kaisers am 27. September des Jahres 1809 aus Preßburg, wohin sich die kaiserliche Familie wegen des Ansturms der Franzosen und der Besetzung Wiens zurückgezogen hatte. Das Wandbild ist drei Meter und 70 cm hoch und sechs Meter lang. Die Figuren also sind knapp lebensgroß [27]. Schauplatz ist der Hof des Schweizertraktes der Wiener Hofburg (Abb. 4). Es ist eine sorgfältige, bewegte Komposition mit klarer Dominanz der Bürger, die den Kaiser empfangen. Links auf der Botschafterstiege sich aufstapelnd die dunkel gekleideten Männer mit dem immer wiederkehrenden Motiv des Schwenkens der Zylinderhüte. Rechts vorne die Gruppe der sich besprechenden Frauen und die Kinder, die sich von der Szene schon abgewendet haben und im Fortgehen gezeigt werden. Über den Köpfen der Bürger der nach rechts ziehende Reiter-

zug der Wagenbegleitung, herausgehoben der Offizier, der eines der Zugpferde bändigt – ein in der Habsburgerikonographie wohl bekanntes Rossebändigermotiv. Draußen fern im Burghof winzige Köpfe einer größeren Menge. Die beiden in Rückenansicht gegebenen Kinder mit dem Hund, durch Beleuchtung hervorgehoben, lassen Assoziationen von Treue usw. zu. Allerdings ist die ikonographische Metaphorik ganz und gar in das gezeigte Genremotiv eingeschmolzen worden.

Soviel zum ikonographischen Gegenstand des Bildes. Das dargestellte Bildthema [28] verbindet die Loyalitätskundgebung der Bürger mit der gedämpften Stimmung eines Momentes, der für das österreichische Kaisertum harte Demütigungen und keine erkennbaren Zukunftsperspektiven gebracht hat. Dementsprechend ist die Erscheinung des Kaisers auch ausgestaltet. Der Reisemantel des Monarchen ist das vom Licht vor dem dunklen Grund des Torbogens hervorgehobene Leitmotiv. Es zeigt den Kaiser als peregrinus, als Flüchtling, ohne die äußeren Merkmale seiner Würde, barhaupt und in noch gebückter Haltung beim Aussteigen. Franz I. wirkt klein im Vergleich zur umgebenden Menge, die ihn sozusagen umringt, wie die Aufstaffelung links im Bilde besonders gut zeigt. Die Frauen-Kinder-Gruppe rechts vorne liefert die Erläuterung zur Hauptszene. Es wird ausführlich von dem Motto J. J. Rousseau's Gebrauch gemacht, dem auch Jacques Louis David nacheiferte: „Le sentiment est plus de la raison“ – Die Empfindung ist mehr als der Verstand [29].

Der Redegestus der linken, uns abgewendeten Frau drückt angstvolle Erinnerung, Ungewißheit vielleicht, und Sorge aus. Das im Halbschatten gesetzte Gesicht des aufblickenden Knaben konzentriert unsere Aufmerksamkeit auf das Gespräch. Die Mutter rechts, für die sich eine seitenverkehrte Vorzeichnung erhalten hat, hört nachdenklich, sichtlich unfroh zu. Ganz für sich dann der Schlußpunkt des Ganzen, das dunkel gekleidete Mädchen, das aus dem Bild hinausblickt, ohne erkennbare eigene Regung, ein rätselhafter, jedenfalls kein froher Abschluß; puppenhaft.

In der chronologischen Ordnung folgt der Einzug des siegreichen Kaisers am 16. Juni 1814 in seine Residenzstadt beim Kärtner-Tor, wo eine Triumphpforte nach dem Entwurf von Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, dem damals schon pensionierten Hofbaumeister, aufgerichtet war und der Bürgermeister von Wien, Stephan von Wohlleben den Kaiser adressierte. Von gleicher Höhe wie das erste Bild, länger, sechs Meter und 43 cm [30].

Wie eine Gegenüberstellung mit einer zeitgenössischen Darstellung des Einzugs sogleich erkennen läßt, hat Krafft den Schauplatz sehr überlegt und in schöner Übereinstimmung mit dem veranschaulichten Bildthema geordnet [31]. Der Kaiser zu Pferd erscheint zwischen zwei Siegesdenkmälern: dem aktuellen der Triumphpforte, die links das Bild füllend abschließt, ohne doch selbst ganz sichtbar zu sein, und rechts der alten Reichskirche, der Wiener Karlskirche als dem Siegesdenkmal der frommen Tugend HUMILITAS. Der Kaiser zeigt sich nicht allein, sondern zusammen mit den Erzherzögen und Feldherren seiner Armeen, die ihn begleiten und direkt unter dem Fernbild der Karlskirche über den Köpfen der Bürger zu sehen sind (Abb. 5).

Die Bürger bilden Spalier, so daß es zu einer friesförmigen Entwicklung der Komposition im Vordergrund kommt. Sehr geschickt wird die Reihe der Erwachsenen von



Abb. 5:

*J. P. Krafft: Einzug Franz I. beim Kärntnertor in Wien 1814. Encaustische Wandmalerei 1828. Wien, Hofburg, Audienzsaal der alten Reichskanzlei (Museumsfoto).*

den weiß gekleideten Mädchen gerade dort unterbrochen, wo für uns der Blick bequem auf die Rückenfigur des Bürgermeisters und darüber auf den grüßenden Kaiser zu Pferd freigegeben wird. Sein Gruß, der hier ikonographisch auch seine Antwort an den Bürgermeister vertritt, gilt nicht nur diesem Vertreter des Magistrats sondern uns allen.

Groß sind die Unterschiede zum ersten Bild des Zyklus. Sie liegen keineswegs in der Natur der Sache, sondern sind als Bemühung des Malers zu verstehen, dem Augenblick etwas Dauerhaftes zu verleihen, ihn in den Rang eines Denkmals zu erheben, eine Bestrebung, die sehr gut zu dem Zitat der Karlskirche im Bilde paßt, die symbolisch für den Sieg der Demut (Humilitas) über die Macht steht und auf die Tugend des Fürsten anspielt, die in der Beherrschtheit seiner selbst besteht. Ein Blick auf andere siegreiche Einzüge dieser Zeit, etwa auf das Gemälde von Meunier (vor 1810), auf dem der Einzug Napoleons mit König Friedrich Wilhelm III. von Preußen in Berlin beim Brandenburger Tor dargestellt ist, macht den Unterschied zum pathetischen Siegerbild deutlich und bestätigt das Bestreben Kraffts, die Bilderscheinung zu beruhigen und der einzelnen Figur ihr Recht zu belassen, sie nicht zu Kollektivfigurationen zusammenzuschweißen [32].

Das dritte Bild nach der chronologischen Ordnung fällt aus einem Zyklus von Leben und Taten eines Kaisers heraus (Abb. 3, 6). Dargestellt ist die erste Ausfahrt des Kaiserpaars am 9. April 1826, der bereits am 4. April ein großes militärisches „Dankesfest“ auf dem äußeren Burgplatz vorausging und die von einem Dankgottesdienst im Freien gefolgt wurde. Krafft malte dieses letzte und übergreifend aussagekräftige

Wandbild zwischen 1828 und 1830. Bei gleicher Höhe wie die übrigen ist es bedeutend länger (sechs Meter und 75 cm, es nimmt die Wand gegenüber den Fenstern ein) [33].



Abb. 6:

*J. P. Krafft: Ausfahrt des Kaiserpaares 1826. Encaustische Wandmalerei 1828–1832. Wien, Hofburg, Audienzsaal der alten Reichskanzlei (Museumsfoto).*

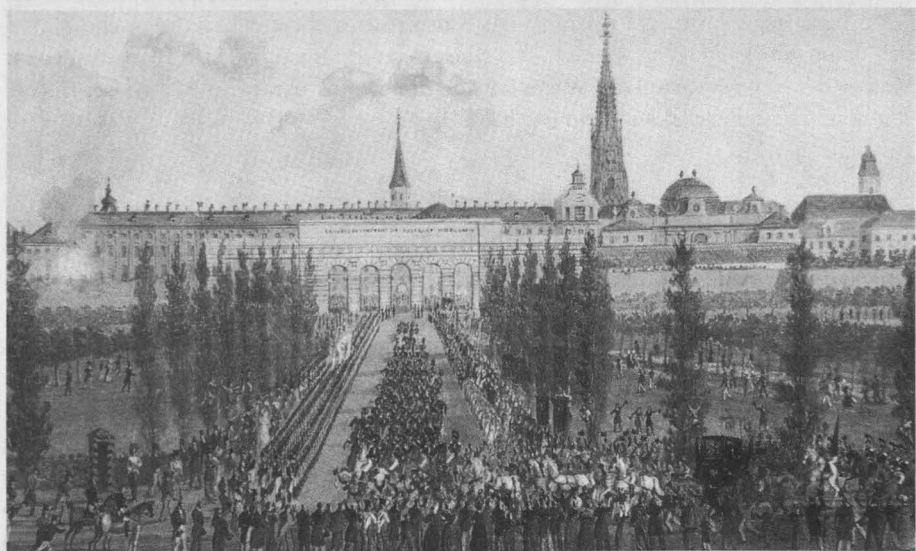


Abb. 7:

*Balthasar Wigand: Ausfahrt des Kaiserpaares 1826. Aquarell, Wien, Stadtmuseum (Museumsfoto).*

Dargestellt ist keine Staatsaktion sondern ein quasi privates Ereignis, ein Ausflug des Kaiserpaares, der jedoch aufgrund der erlebten Umstände zu einer öffentlichen Ovation für den Monarchen durch die Bürger Wiens Anlaß gab. Die Komposition ähnelt mehr dem zweiten als dem ersten Bilde. Wiederum arrangiert Krafft seinen Schauplatz symbolisch, was im Vergleich mit thematisch gleichen Darstellungen ganz klar wird. Links sieht man eine Ecke der Hofburg, rechts das neue in den Jahren 1821 bis 1824 errichtete heutige Burgtor. Es steht an der Stelle eines von Kaiser Leopold I. errichteten, von den Franzosen zerstörten Stadttores und wurde im Verlauf einer längeren Planung, an der der Kaiser persönlich großen Anteil nahm, zu einem Denkmal der Völkerbefreiung und zu einem Monument der österreichischen Armeen, die diese Befreiung mit den verbündeten Heeren erstritten haben. Deutlich ist an der Innenseite des dorischen Mittelbaus die Inschrift zu lesen: „Justitia Regnorum Fundamentum“ [34].

Wie bei allen Wandbildern wählte Krafft auch bei diesem seinen Standpunkt nicht auf dem Erdboden, also so wie es einer Reportage entsprechen würde, sondern höher, so wie es dem Blick des Historikers zusteht, der ja nicht nur den Augenblick darzustellen hat, sondern den Moment in einem größeren Zusammenhang. Aber in diesem dritten Bilde ist die Überhöhung, wenn ich nicht irre, geringer angenommen als beim Triumphbild, eher der Sicht der Menschen angepaßt, die den Weg des Kaiserpaares säumen und hin und wieder grüßend stehen bleiben oder als Schaulustige gekennzeichnet werden. Nur in der Ferne, auf der Terrasse des neuen Burgtores (Abb. 8), sieht man eine größere dicht gedrängte Menge. Vorne ist alles sorgfältig individualisiert, die Anordnung der Bürger ist locker, bequem. Es sieht so aus, als wären sie beim sonntäglichen Spaziergang von der Ausfahrt des Kaiserpaares überrascht worden und hätten sich dann zur Equipage gewendet. Das Kaiserpaar muß man mit den Blicken suchen. Man findet es im Rahmen der Wagenfenster, den Kaiser sehr ernst, die Kaiserin frohgemut und heiter zurückwinkend (Abb. 6).

#### IV.

Der Zyklus wurde zur Zeit seiner Entstehung als Denkmal der Bürgertugend angesehen. Rainer Schoch zitierte die diesbezügliche Beschreibung Hormayers von 1832, wir brauchen sie hier nicht zu wiederholen [35]. Daß „Bürgertugend“ ein populärer Begriff der damaligen politischen Propaganda war, ist offensichtlich. Begleitete doch das Reiterbildnis des Monarchen auf dem Triumphbogen von 1814 auch eine allegorische Gestalt dieser Bürgertugend neben einer zweiten, der Figur der Austria [36].

Auf den Bildern Kraffts sehen wir nicht „das Volk“. Denn zur Veranschaulichung des Volkes gehörte seit langem in den Bildkünsten das Zeigen der einzelnen Stände oder doch einer Auswahl derselben, bzw. von Vertretern dieser Stände, wobei die Zugehörigkeit durch Attribute und durch die besondere Standes(arbeits)kleidung zum Ausdruck gebracht wurde [37]. Auch das Bauernbild paßt hier ganz und gar nicht, denn wir haben es mit „Städtern“, wie man in Österreich sagt, zu tun [38]. Nicht das Volk sehen wir, sondern die bürgerliche Elite von Wien, die sich mit den Männern des Staates und

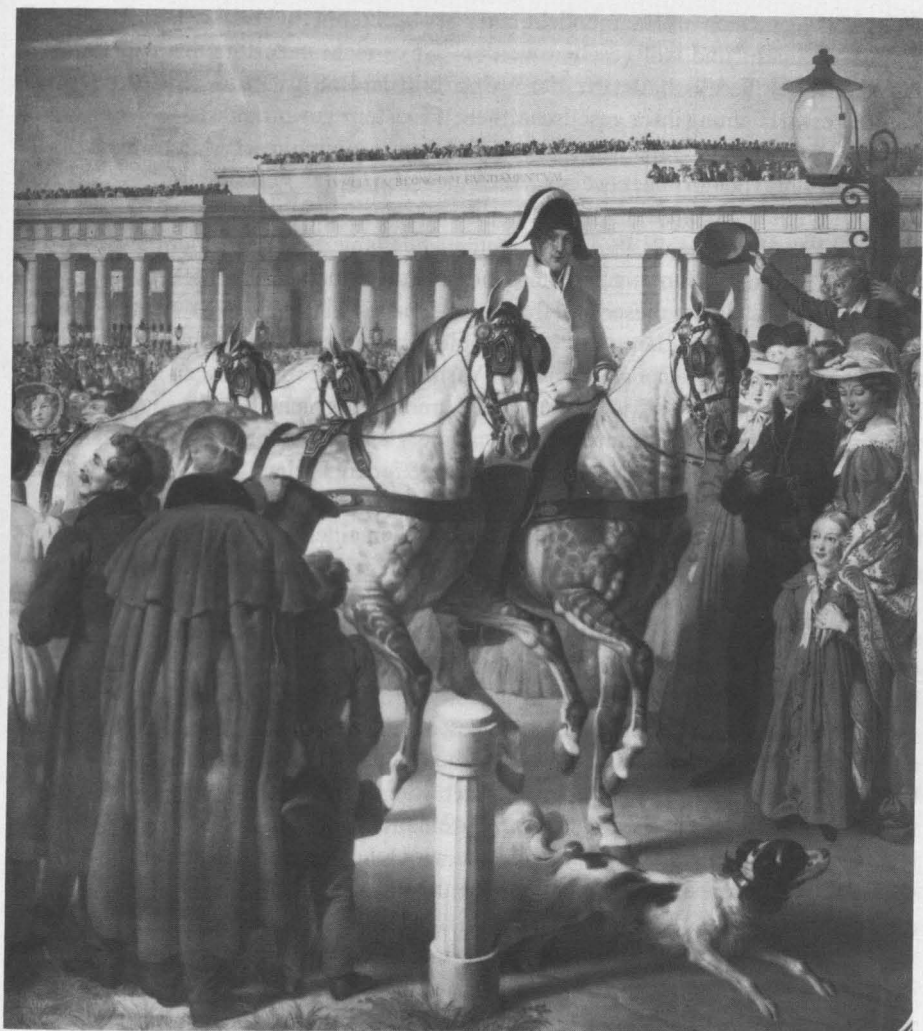


Abb. 8:  
J. P. Krafft, Detail aus Abbildung 6.

mit Offizieren mischt und eine solche Vergesellschaftung auch genießt. Alle Bürger, selbst in bescheidener Kleidung, z. B. die Knaben, sind sauber und hübsch. Besonders den Frauen sieht man eine ausgesuchte, geschmackvolle und auch reiche Bekleidung an. Vergleicht man diese Wiener Bürger im Geiste mit den Figuren auf holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts, wird der Unterschied bald deutlich: Es fehlt das kraftvoll Ungenierte des Auftretens bei den Männern in Uniform wie auch das Selbstvergessene der Frauen und Kinder auf barocken Gemälden. Die Menschen auf Kraffts Wand-



bildern bewegen sich im Rampenlicht einer beobachteten und beobachtenden Gesellschaft, man sieht und will gesehen werden. Ist es nicht bezeichnend, daß für diese Bürgerelite der Gesellschaftstanz, der Walzer, und der Ball die schönste allgemein anerkannte Verwirklichung ihrer gesellschaftlichen Existenz geworden ist?

Das klingt nach Theater. Und sicherlich lebt gerade in dieser Malerei noch vieles vom Fach der Theatermaler weiter. Aber es ist nicht das Volkstheater, das Theater Nestroys und auch nicht das Ausstattungstheater der Festoper, sondern die Operette, wenn das Wort hier erlaubt wird, das sonntägliche Flanieren im Freien, öffentlich, aber zwanglos. Sonntagsstimmung herrscht, und dazu paßt vorzüglich die freundliche, reich geschmückte Farbigkeit dieser Malerei und die individualisierende, friesförmige Komposition, die auf den beiden späteren Wandbildern so klar zur Erscheinung kommt und naturgemäß ein entsprechendes direktes Verhältnis des Betrachters zu den einzelnen Figuren des Bildes hervorruft. Man schaut und wird gesehen. Man spaziert, bleibt stehen, genießt das Beisammensein mit seinesgleichen und auch mit noch Höherstehenden. Es ist wie ein zwangloses Familientreffen im Freien.

Die stilgeschichtliche Klassifizierung der Wandbilder hat immer Schwierigkeiten bereitet. Fritz Novotny und Rudolf Zeitler sprechen einerseits vom Klassizismus, von dem Krafft sicherlich seinen Ausgang nahm, differenzieren aber dann mit dem Begriff „Halbrealismus“, einem nicht gerade illuminanten kunstgeschichtlichen Hilfs-, wenn nicht: Verlegenheitsbegriff, der wohl die Entfernung zur Romantik anzeigen soll [39]. Man scheut sich offenbar, die Wandbilder als Biedermeiermalerei anzusprechen, oft leider aus ganz unsachlichen Überlegungen, vielleicht auch deshalb, weil sie dafür zu „gut“ seien. Solche Unsicherheit im stilgeschichtlichen Klassifizieren hat noch eine andere Ursache. Kraffts Bilder lassen sich eben nicht nur im engen Rahmen seiner Zeit beurteilen, sie enthalten ältere, von fern her kommende Traditionen, die in einer Betrachtung im Gänsemarsch von „Stilen“, die einander angeblich „ersetzen“, nicht sichtbar gemacht werden können. Was ich meine wird schon deutlich, wenn wir den Ort, an dem sich die Bilder befinden, genauer bedenken.

## V.

Die alte Reichskanzlei der Wiener Hofburg (Abb. 2) war seit dem 16. Jahrhundert „Vollzugsort von Reichsgeschäften“ (Franz Matsche), die der Kanzler des Reiches durch seine Bevollmächtigten hier tätigte. Und zugunsten solcher Funktion komponierte auch Konrad Adolf Albrecht auf Veranlassung des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn jenes Deckenbild im Saal der Reichskanzlei, das nach den Worten Albrechts „das innerliche Systema des Heiligen Römischen Reiches mit scharfsinniger Andeutung der älteren und jüngeren Reichs-Historia“ darzustellen hatte [40]. Dieses Deckenbild, das Rudolf Bys ausgeführt haben soll, ist heute nicht mehr sichtbar. Es existiert aber in dem sogenannten Albrechts-Kodex der Wiener Nationalbibliothek davon ein gezeichnetes Schema, das die streng hierarchische, nach Art einer Quincunx geordnete Komposition überliefert [41]. Dieses Denkmal des Alten Reiches wurde durch Kraffts Zyklus der Taten Kaiser Franz I. ersetzt. Man sollte aber, so meine ich, in

dieser Tatsache nicht den Untergang des einen und dessen Ersatz durch das andere Reich der „österreichischen Monarchie“ sehen, sondern eher eine bekundete Sukzession: Das Kaisertum von Österreich übernimmt die Rolle des Heiligen Römischen Kaisertums.

Noch deutlicher wird das Hineinwirken einer älteren Überlieferung in die Wandbilder Kraffts, wenn wir den Sinn der großen Bildarchitekturen bedenken, die auf dem zweiten und dem dritten Gemälde an hervorragender Stelle vom Maler gezeigt werden. Auf dem Triumphbild ist die Karlskirche deutlich in den Blick gerückt. Seit ihrer Gelobung 1715 spielte sie eine bedeutende Rolle als Reichskirche. Das belegt schon der Entschluß des Stifters, Kaiser Karls VI., ihren Bau von allen Ländern des Reiches finanzieren und so auch mitstiften zu lassen, sie auf solche Weise zu einem Monument all der Länder des Reiches zu machen [42]. Im Lichte einer alten Habsburger-Ikonographie ist auch die Widmung an den Namenspatron des Kaisers, an Carl Borromäus zu verstehen. Er wird in dieser Kirche nicht nur wegen seines tapferen Eintretens anläßlich der Pest von Mailand und deshalb stellvertretend als Erinnerung an die Pest in Wien, die zum Gelöbnis dieser Kirche geführt hatte, verehrt, nicht nur wegen der Namensgleichheit mit dem Regenten, sondern vor allem wegen seiner „Humilitas“. Ich habe 1981 am Kuppelbild der Wiener Karlskirche von Johann Michael Rottmayr gezeigt, wie tragend der Gedanke dieser Devise des hl. Carl Borromäus nach dem Konzept Albrechts für die Bildwerdung dieses monumentalen Kuppelfreskos geworden ist [43]. Die hier so gefeierte „Humilitas“ ist, was man billigerweise wird zugeben, eine verinnerlichte Form des alten habsburgischen Tugendmythos vom Herrscher als dem Wohltäter des Volkes, dem „Diener“ der *Salus publica* [44]. Der Mächtige zeigt sich als der Demütige, die Demut wird als die Würde des Herrschenden gefeiert. Und mit der so aufgefaßten „Humilitas“ tritt bereits die Forderung nach dem Dienst an den Menschen als derjenige Zug hervor, der zur Zeit der neu geforderten „Bürgertugend“ – einem Pendant dazu – vom Monarchen erwartet wurde.

Komplementär zur Karlskirche im zweiten ist die Stellung und Bedeutung des Burgtores im dritten Bild. Mit diesem Bau und mit dem lateinischen Spruch an seiner Stirn tritt die Gerechtigkeit als die humane Antithese zur „*volonté général*“ auf, mit der die französische Revolution ihr blutiges Unwesen zu entschuldigen suchte. Wird „Humilitas“ in den Augen der aufgeklärten Menschen als der echte Adel des Herrschenden aufgefaßt, so bedeutet „*Justitia*“ die nicht zu überschreitende Grenze zum Chaos, den Auftrag an den Herrschenden, Ordnung zu garantieren. So also wirkt Älteres aus der habsburgischen Erziehungsphilosophie in diese aktuellen Darstellungen hinein, verankert die Bildnisse von Kaiser und Bürgern auf dem Boden einer habsburgischen Tugendallegorie.

Rainer Schoch sieht in den Wandbildern Kraffts: „Die Begegnung des Monarchen mit seinem Volke. Nur die Umstände, unter denen die Begegnung stattfindet und so auch die Gefühlsinhalte der Szenen sind verschieden“ [45]. Das ist im Großen und Ganzen richtig. Aber einige Korrekturen hier anzubringen ist unerläßlich, abgesehen von allem, was wir schon über die Nichtdarstellung von Volk haben sagen müssen. Zunächst ist Schochs Begriff „Massenszene“, den er diesen Darstellungen zuordnet,



irreführend und nicht adäquat. Ich habe schon bei der Bildbeschreibung darauf hingewiesen, daß der Maler mit großem Nachdruck seine Figuren einzeln und individuell zu gestalten weiß. Das bemerkt man auch im Kontrast zu den winzigen Köpfen im Hintergrund auf dem Burgtor im dritten und im großen Burghof im zweiten Wandbild. Gerade mit Hilfe dieses augenfälligen Kontrastes wird deutlich, daß wir die Menschen auf diesen Gemälden, die fast so groß wie der Betrachter davor sind, als bestimmte, portraitierte Personen auffassen. Selbst Nebenfiguren werden so behandelt, so z. B. der Reiter links auf dem „Ausflug von 1826“, für den Krafft eine genaue, schöne Gesichtsstudie anfertigte [46]. Auch ist das Verhalten der Dargestellten nicht das einer Masse. Selbst auf dem ersten Wandbild ist der Chor der grüßenden Männer auf der Botschafterstiege sorgfältig individualisiert, und diese Abstufungen steigern sich auf den beiden späteren Gemälden. Es sind, mit Blick auf diese Eigentümlichkeiten, im Grunde immer noch „Gruppenbildnisse“ wie die der holländischen und flämischen Maler des 17. Jahrhunderts.

Auch kann von einem „Einswerden“, so denke ich, nur ungefähr gesprochen werden, wenn man wie Schoch ein Einswerden von Herrscher und Bürger meint. Das zeigt schon der zitierte Gegensatz zu Darstellungen der Bejubelung von Herrschern in der Art des Pariser Kaiser-Jubiläum-Stils, z. B. auf dem Gemälde Meuniers von 1810. Immerhin aber steckt in der Formulierung Schochs die richtige Einsicht, daß hier eine wechselseitige Bindung von Kaiser und Bürger von Krafft dargestellt wurde. Nicht von ungefähr zitiert Schoch Worte von Georg Gadamer: „Weil der Herrscher, der Staatsmann, der Held, sich zeigen und den Seinen sich darstellen muß, weil er repräsentieren muß, gewinnt sein Bild eigene Wirklichkeit. Trotzdem aber liegt hier ein Umschlagpunkt: Er selbst muß, wenn er sich zeigt, der Bilderwartung, die ihm entgegengebracht wird, entsprechen. Nur weil er derartig ein Sein im Zeigen hat, wird er eigens im Bilde dargestellt“ [47]. Diese Erwartung einerseits, dies Erscheinenwollen andererseits, ist in den Wandbildern Kraffts sehr deutlich unter dem Bilde der Familie gestaltet worden. Ich habe schon bemerkt, wie z. B. auf dem Triumphbilde der Kaiser fast gleichwertig mit den Erzherzögen des Hauses erscheint. Und auf dem „Ausflug 1826“ ist es ja das Kaiserpaar, dem zugejubelt wird, ganz augenscheinlich. Beachten wir ferner, daß beim festlichen Auftritt der Bürger die Kinder eine auffallende Rolle spielen, auch mit Rücksicht auf den Kaiser, dem sie entgegentreten wie Kinder ihrem Vater, erinnern wir uns schließlich daran, mit welcher Hingabe das neue sentimentale Kinderbildnis, das Bild der Kinder im Rahmen der Familie, auch der kaiserlichen, gepflegt wurde [48], dann wird meine Behauptung auch denjenigen verständlich werden, die sie zunächst für zu allgemein gehalten haben: Die Familie ist die einheitsstiftende Metapher jenes von Gadamer hervorgehobenen wechselseitigen Verhältnisses von Kaiser und Bürger auf den Wandbildern des Johann Peter Krafft.

Solche Metaphorik aber ist wiederum nichts Neues, sondern bildete einen typischen Bestandteil habsburgischer politischer Ikonographie. Die Familie – das ist ja der Inhalt des stolzen Wortes von der CASA AUSTRIA, vom Hause Österreich. Die Verflechtung des Kaisers mit der kaiserlichen Familie und darüber hinaus mit den vielfach versippten Verwandten in Europa wird betont. Sie bildete ja geradezu den Garant für die Erfolge



Abb. 9:

*P. P. Rubens: Erzherzog Albrecht von Österreich und Infantin Isabella Clara Eugenia.  
Innenflügel des Ildefonsoaltars. Wien, Kunsthistorisches Museum.*



Abb. 10:

*P. P. Rubens: Die hl. Familie Jesu und des Johannes.  
Außenseiten der Flügel des Ildefonsoaltars. Wien, Kunsthistorisches Museum.*

auch auf dem deutschen Königsthron und trat in dem Moment besonders stark hervor, als mit der Begründung eines erblichen Kaisertums Österreich die Gefahr, die mit dem Wahlkönigtum zusammenhängt, endgültig gebannt erschien.

Es ist hier nicht der Ort, diesen Gesichtspunkt breit zu erörtern und seine Wichtigkeit gerade für Kaiser Franz I. zu belegen, einen Gesichtspunkt, der über die Abschnitte, welche die konventionelle Stilgeschichte zwischen die einzelnen Epochen legt, hinweggreift und andere Aspekte von Kunstgeschichte in den Blick rückt. Aber wenigstens ein einziges, allerdings überragendes und durchdringend deutliches Beispiel für die Macht

einer alten habsburgischen Tradition möchte ich am Schluß dieses Vortrages nennen: den sogenannten Ildefonso-Altar des Peter Paul Rubens im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 9, 10), den Maria Theresia aus der Wallfahrtskirche auf dem Coudenberg bei Brüssel, wohin er von der spanischen Infantin und Regentin der Niederlande, Isabella Clara Eugenia gestiftet worden war, nach Wien holen ließ. Wer diesen großen Flügelaltar kennt und sich für seine Entstehungsgeschichte und für sein Bildprogramm interessiert, wird mir beipflichten: Rubens schuf hier ein Denkmal der HUMILITAS als auszeichnende Haltung der Mächtigen, dies vor allem in den Bildnissen von Erzherzog und Infantin, die neben der gezeigten Vision der Skapulierspende Mariae an den hl. Ildefons knieend dargestellt sind. Rubens gab zugleich mit dem Bilde der hl. Familie Jesu und des Johannesknaben auf den Außenseiten der Flügel den Fingerzeig auf die Familie als der einheitsstiftenden Metapher des Habsburgmythos, lange vor der Aufklärung schuf er ein unvergeßliches Leitmotiv, in dessen Elongation auch Kraffts Wandbilder in der Wiener Hofburg zu sehen sind [49].

### Anmerkungen

- [1] Neue Deutsche Biographie, Band 5, Berlin 1961, S. 358 f. Heinrich von Srbik: Kaiser Franz, der letzte römisch-deutsche Kaiser. Wien 1937. – Richard Blaas in: Kat. der Ausstellung Wien-Hofburg 1965: 150 Jahre Wiener Kongreß, S. 94–99.
- [2] Der Text vom Jesuitenpater und Odendichter L. Leopold Hauschka. Hoboken Verz. XXVI a, 43, Kat. der Haydn-Ausstellung Wien 1959, Nr. 17–22.
- [3] Gunter Dürriegl in Kat. der Ausstellung Wien, Hist. Museum der Stadt, 1987: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (von jetzt ab: Kat. Biedermeier), S. 34 ff.
- [4] Kat. Biedermeier, S. 36.
- [5] Vermächtnis an den Thronfolger Erzherzog Ferdinand am 28. Februar 1835: Kat. Biedermeier, Nr. 2/4/10.
- [6] Dürriegl a.a.O. (Anm. 3), S. 35.
- [7] C. Wolfsgruber: Carolina Augusta, die „Kaiserin Mutter“. Wien 1893, Frodl-Schneemann, Kat. 134, S. 152, Tafel 33. – Stefan Holčík: Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg 1563–1830. Preßburg 1988<sup>2</sup>, S. 52.
- [8] Hans Tietze: Das vormärzliche Wien in Wort und Bild. Wien 1923 (von jetzt ab: Tietze). Kunstbeilage nach S. 144 nach Zeichnung von C. Schütz in der Albertina, gest. von S. Mansfeld.
- [9] Abbildungen bei Rainer Schoch: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Stud. zur Kunst des 19. Jhdts. 23). München 1975 (von jetzt ab: Schoch). Abb. 107 = Franz Fertsbauer: Kaiser Franz im Kreise seiner Familie 1826.
- [10] Ebenda, Abb. 108: Johannes Enderl / Thomas Driendl: Die kaiserliche Familie mit dem Bildnis des toten Kaisers Franz.
- [11] Frodl-Schneemann, S. 177, Anm. 35.
- [12] Frodl-Schneemann, S. 42.
- [13] Frodl-Schneemann, Kat. 55, LW 120 x 92 cm, Privatbesitz, Tafel 7.
- [14] Frodl-Schneemann, Kat. 154 und 156 (Gouache), Papier 27 x 12 cm, Tafel 41, S. 90 f.
- [15] Fritz Novotny: Painting and Sculpture in Europe 1780–1880. Harmondworth 1960 (Pelican History of Art), S. 37 f.

- [16] Frodl-Schneemann, S. 175.
- [17] Rudolf Edler von Eitelberger in: Deutsches Kunstblatt VIII, 1857, Nr. 1.
- [18] Frodl-Schneemann, Kat. 45 und 46, LW 327x285 cm, Tafel 5. Zur Reiterdarstellung: Ebba Koch, Das barocke Reitermonument in Österreich, in: Mitteilungen der Österr. Galerie 1975/76, S. 32–80. – Krafft konzipierte ein Reitermonument für Franz I. in der langen und wechselvollen Entstehungsgeschichte dieses Denkmals, das schließlich als eine Standfigur, nicht mehr als Reiterbildnis, im Burggarten der Hofburg in Wien am 16. 6. 1846 enthüllt wurde. Vgl. den Kat. Biedermeier, Nr. 2, 4, 15, sowie Frodl-Schneemann, Kat. 230, S. 171 mit Tafel 48 (= das plastische Modell von Krafft). Vielleicht hat die Erstarrung des Bewegungsmoments auf den Darstellungen von Reitern bei Krafft etwas zu tun mit seiner Okkupation dieses Reiterdenkmals?
- [19] Frodl-Schneemann, Kat. 124, S. 150, Tafel 23, S. 56 f.
- [20] Wahlverwandschaften, 2. Teil, 2. Kapitel. – Vgl. auch Ottliens Tagebuch: „Dem einzelnen blieb die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.“ Zitiert von Schoch, S. 148.
- [21] Frodl-Schneemann, Kat. 143, mit Abb.
- [22] Nach Frodl-Schneemann, S. 157.
- [23] Frodl-Schneemann, Kat. 145, mit Abb.
- [24] Frodl-Schneemann, S. 156.
- [25] Thomas Zacharias, Josef Emanuel Fischer von Erlach, Wien-München 1960, S. 72–76. – Franz Matsche in: Wien und der europäische Barock. 25. Intern. Kongreß für Kunstgeschichte, Wien, Akten VII, Wien-Köln-Graz 1986, S. 31.
- [26] Frodl-Schneemann, S. 87.
- [27] Frodl-Schneemann, Kat. 147, encaustische Wachsmalerei, 375x600 cm, Tafel 35. Im Inv. der Gemäldegalerie des Kunsthists. Museums als Nr. 7264. Dazu 15 Detailstudien im Privatbesitz.
- [28] Den Begriff des BILDTHEMAS habe ich in meinem Würzburger Kolleg SS. 1985 begründet und an Beispielen erläutert. Siehe vorläufig dazu: Erich Hubala, Der ikonographische Gegenstand und das dargestellte Bildthema in: Peter Paul Rubens, Kunstgeschichtliche Aufsätze, Konstanz 1979, S. 139–142, sowie: E. Hubala, Peter Paul Rubens im Städel – Die Gemälde. Stuttgart-Frankfurt a.M., 1990, S. 53 ff.
- [29] F. Landsberger: Die Kunst der Goethezeit, Kunst und Kunstanschauungen von 1750–1830. Leipzig 1931, S. 30.
- [30] Frodl-Schneemann, Kat. 148, Technik wie Anm. 29, 375x653 cm. 1828 gemalt, Tafel 37–40, Inv. 7266. – Musterstück Kat. 145. 9 Detailstudien dazu sind im Privatbesitz erhalten.
- [31] Zur Triumphpforte vgl. auch: Kat. der Ausstellung Wien-Hofburg 1965: 150 Jahre Wiener Kongreß, S. 211, Nr. 33, sowie: Tietze, Bildseite 16 (Einzug des Kaisers 1814 und Triumphpforte beim Kärntner Tor).
- [32] Frodl-Schneemann, S. 91, Tafel 39.
- [33] Frodl-Schneemann, Kat. 149, Technik wie Anm. 29, 375x670 cm. Tafel 33, 43 entstanden zwischen 1828 und 1832, Inv. 7265. 10 Detailstudien im Privatbesitz haben sich erhalten.
- [34] Kat. der Ausstellung Wien, Hist. Museum der Stadt 1978: Klassizismus in Wien, Architektur und Skulptur, Seite 115 ff. (Äußeres Burgtor 1815–1824, eingeweiht am 18. 10. 1824, am Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, nur von Soldaten erbaut. Pläne Luigi Cagnolas u. a. in der Albertina Wien, Arch. Zchg. Mappe 66, Umschlag 5). Ansicht des alten Burgtores von Anton Sigl, 1818 in: Tietze, Bildseite 32.
- [35] Schoch, S. 119, ebenda: „Massenporträt“, das erstmals in der Ikonologie einer kaiserl. Residenz auftaucht (S. 118), ebenda S. 97 f. über die Porträts Franz I.
- [36] Tietze, S. 43 und Bildseite 16. Vgl. auch das Gutachten Füngers über die Brunnenfiguren von J. M. Fischer für den Platz Am Hof 1807, deren eine die „Bürgertugend“ darstellt, in: Kat. der Ausstellung Wien, Hist. Museum der Stadt 1978: Klassizismus in Wien. Architektur und Skulptur, Nr. 337, S. 157.

- [37] E. H. Zimmermann: Das Alt Wiener Sittenbild. Wien 1923. Kat. Biedermeier passim.
- [38] Kat. der Ausstellung Österr. Galerie Belvedere 1937: Der Bauer in der österreichischen Malerei. Bekanntlich gehörte die Sammlung der Tafelbilder des älteren Pieter Brueghel der kaiserlichen Sammlung seit langem schon an.
- [39] Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Neue Prop. Kunstgeschichte Band 11. Berlin 1966, S. 37. – Fritz Novotny, a. a. O. (Anm. 15), S. 113 f.
- [40] Wien, National Bibliothek, Codex germ. icon. 7853, pag. 97: Grundrißskizze der Burg mit Burgplatz, Reichshofrat und Reichskanzlei. Pag. 100–101 großes Schema des Deckenbildes im Audienzsaal von R. Byß. Davor Texte: „... Erklärungen dessen, was zur Auszeichnung der sowohl wirklich ausgemachten als künftigt noch zu vollführen vorgenommenen Burg Gebau an Bildhauerey Kunst Bildern und Bas Relieven werden soll.“
- [41] Thomas Zacharias, a. a. O. (Anm. 27), S. 75 f. und Abb. 57.
- [42] Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien-München 1956<sup>2</sup>, S. 161. – Franz Matsche, Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. (Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. von E. Hubala und W. Schöne), Berlin 1981, Anm. 162.
- [43] Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr 1654–1730. Wien-München 1981, S. 87 und S. 97, sowie S. 171 ff.
- [44] Franz Matsche, a. a. O. (Anm. 46), S. 102 f., 202 ff., 223–233.
- [45] Schoch, S. 119.
- [46] Frodl-Schneemann, S. 85, Abb. 18.
- [47] G. Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960, S. 135.
- [48] L. Hautecoeur in: Gaz. des Beoux Arts 51, 1909, S. 159 ff. und 269 ff. – Franz Bahlke in: Mitteilungen der Österr. Galerie 14, 1970, S. 150 f. (Grillparzers Gedicht und Waldmüllers Kinderbildnis mit Vogel).
- [49] Peter Paul Rubens 1577–1640. Kat. d. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages. Wien 1977, S. 111 ff., Nr. 47: Geöffnet auf den Flügeln links Erzherzog Albrecht von Österreich und der hl. Jakob von Compostela, rechts die Infantin Isabella Clara Eugenia mit der hl. Elisabeth in der Haltung „der ewigen Anbetung“. Mittelbild: Skapulierspende Mariae an den hl. Ildefons. Auf den Vorderseiten der Flügel, heute abgesägt und zu einem Bilde verbunden: die Familien Jesu des Johannesknaben. 1630–1632 im Auftrag der Infantin entstanden. Von Prinz Starhemberg 1777 für die kaiserliche Galerie in Wien angekauft.